

Vittore Carpaccio tra narrazione e devozione

LORENZO FINOCCHI GHERSI

Università IULM, Milano

Nonostante da più parti oggi le mostre si ritengano spesso inutili e dannose per la conservazione delle opere, a volte riservano piacevoli sorprese per gli studiosi e il pubblico più allargato, come nel caso di quella dedicata nel 2015 all'ultimo periodo di attività di Vittore Carpaccio, conclusosi con la scomparsa del pittore entro il 1523. I curatori motivavano efficacemente l'esposizione delle diverse opere nei saggi in catalogo con l'evidenziarne l'indubbia maturità professionale di un artista affermato, il cui epilogo, in tempi ormai andati, veniva spesso visto come tramonto inglorioso di chi non aveva saputo adeguarsi all'avanguardia veneziana del tonalismo, per così dire, capeggiata da Giorgione e dai suoi seguaci, il giovane Tiziano *in primis*, durante il primo ventennio del Cinquecento¹.

Ma naturalmente sul pittore gravano ancora misteri irrisolti, il primo dei quali è la formazione, ossia comprendere come, nato intorno al 1465, possa aver acquisito la sciolta disinvolture del ciclo dei teleri per la Scuola di Sant'Orsola, a partire dal 1490, nei quali s'impone una sicurezza esecutiva e progettuale tale da dichiarare la piena maturità dell'artista². Rimane oscuro, quindi,

in quali ambienti Carpaccio si sia mosso nei sei-sette anni che precedono l'avvio dell'impresa, per i quali le opere collocabili di probabile autografia sono decisamente esigue: il *Salvator Mundi con quattro santi* di Riverdale (New York), il *Cristo morto con dolenti* già Contini Bonacossi, oggi disperso, le *Sante Caterina e Dorotea* del Museo di Castelvecchio a Verona e gli scomparti del *Polittico* della cattedrale di Zara³, additano senza dubbio a modelli riferibili a Giovanni Bellini e Antonello, come più volte notato, ma quello che stupisce è il mancato cammino in tale direzione di stile di un artista che già dalle prime prove sembra voler procedere verso una resa energica, essenziale e convincente del sentimento religioso o dell'emozionalità in genere, per poi abbandonarsi repentinamente, già nelle storie di Orsola, a un favolismo avvolgente, espanso in splendidi effetti di colori, luci, marmi preziosi, architetture fantastiche, stoffe sontuose e paesaggi cristallini, in cui architettura e natura dialogano nell'armonia artificiosa di una scenografia onirica. Non solo, ma le prime opere citate sono di tipo devozionale: in quale occasione il pittore può ragionevolmente aver acquisito la salda capacità



1 – VITTORE CARPACCIO, *Storie di sant'Orsola: Arrivo degli ambasciatori*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare

di regia di scene così ampie per dimensioni delle tele, numero dei personaggi, elementi architettonici e decorativi di sfondo e di collegamento? Stando al dato certo della chiamata a collaborare alla decorazione della sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale da parte di Giovanni Bellini nel 1501⁴, se ne conclude che giusto lo splendido risultato riportato nelle storie di Orsola dovette convincere il difficile Giovanni a farne uno dei suoi più stretti collaboratori, tanto da indurci a ritenere ancor più probabile che la

prima formazione di Vittore si sia svolta in un ambito non strettamente connesso alla bottega belliniana⁵. In tal senso si potrebbe ricordare la lontana indicazione di Zampetti riguardo a un possibile viaggio a Roma del pittore, per la discendenza delle ampie scene orizzontali dagli affreschi quattrocenteschi lungo le pareti della Cappella Sistina⁶ (fig. 1), di cui è pur vero che ne replicano in maniera originale e fantasiosa quei modelli architettonici a pianta centrale e derivati dall'antico che, per altro, si rivelavano



2 – VITTORE CARPACCIO, *Storie di sant'Orsola: Arrivo a Roma*,
Venezia, Gallerie dell'Accademia

negli stessi anni a Venezia a fondamento delle fabbriche dei Lombardo e di Codussi, come i grandi cantieri di San Giobbe, San Michele in Isola, Santa Maria dei Miracoli e San Zaccaria. Anche se tale ipotesi non è dimostrabile puntualmente, potrebbe essere confortata dalla cura riservata da Vittore non solo alla profondità atmosferica delle scene, inedita a Venezia, ma anche alla resa realistica, per imponenza e grandiosità, della mole di Castel Sant'Angelo nell'*Arrivo a Roma* (fig. 2). Non solo questo soggetto è

un'assoluta novità per la pittura veneziana, ma la corrispondenza al modello reale sembra avvalorata dalla regolare presenza del colle Vaticano sul fondo, con la basilica di San Pietro alle pendici e con tanto di mura perimetrali intorno al quartiere di Borgo con al centro la torre di accesso. Nell'ultimo quarto del Quattrocento il dialogo tra maestranze operanti tra Venezia e la fascia adriatica, come noto, è fitto, e fu esemplificato da Longhi, col sintetismo fulminante che ne distingueva la critica, collegando la

pala di Brera di Piero della Francesca all'arrivo di Antonello da Messina a Venezia nel 1474. Carpaccio, che apprende la professione negli anni ottanta, dovette assistere al sorgere della rinascenza veneziana esibita nei grandi cantieri di fine secolo, e su questi sembra aver maturato quella singolare capacità progettuale che distingue la sua pittura e che ne sancì il primato nel genere narrativo prediletto dalle scuole veneziane del tempo⁷.

Una testimonianza importante che a mio parere dimostra sia il singolare prestigio raggiunto dall'artista in questo campo dell'attività artistica, che l'autonomia dalla bottega belliniana, cui sembra tenere non citando familiarità alcuna né con Gentile né con Giovanni, si ritrova nella nota lettera inviata al marchese di Mantova Francesco Gonzaga in data 15 agosto 1511⁸. Vittore gli propone l'acquisto di una veduta di Gerusalemme monocroma ad acquarello su tela lunga otto metri e mezzo e alta due, che "se anche el ve piacerà sia colorido, alla S.V. starà comandar et a me exequir". Al di là del compiacimento dell'artista di farsi riconoscere dal marchese come "quel pictor dallo Ex.mo Consiglio dei diece conducto per depingere in sala granda [in palazzo Ducale] dove la S. V. se dignò a scender sopra il solaro ad veder l'opra nostra che è la historia de Ancona" – sembra chiaro che ancora a quella data Vittore sapesse di poter dare il meglio di sé con prove magistrali da illustratore narrativo, conscio dell'arte della cartografia e dell'incisione nordica, che tanto spesso prese a modello per la sua pittura. La tela proposta al Gonzaga, infatti, che "se potria voltar sopra uno ruotolo sanzia alcun detrimento", pare anch'essa ideata a metà tra pittura e incisione, volta a deli-

neare in forme vagamente verosimili la rara visione della città di Gerusalemme.

Considerando la cronologia dei teletri per la Scuola di Sant'Orsola, quindi non sembra casuale che il primo a essere terminato sia l' *Arrivo a Colonia* (fig. 3), la più "nordica" se vogliamo, delle rappresentazioni del ciclo, in cui domina la quinta turrita della cinta muraria della città medievale prospiciente il fiume, con l'acqua che si fonde all'orizzonte nel freddo cielo grigio sul quale risalta lo sveltare in altezza delle alberature delle navi. I numerosi soldati sulla sponda con le vesti ricercate e le armature scintillanti sotto la luce diffusa, con le loro posizioni varie e articolate, accreditano il dipinto come erede di una tradizione illustrativa che nel Veneto del tardo Quattrocento faceva capo ancora ai grandi maestri d'inizio secolo come Gentile da Fabriano e Pisanello, i cui affreschi in palazzo Ducale probabilmente dovevano essere ancora ben visibili, almeno in parte, all'inizio degli anni novanta, quando Vittore iniziò a concepire la sequenza di Orsola. Lo svolgersi della narrazione affidato a una moltitudine fremente su un basso orizzonte come appare nel *Martirio* e nelle *Esequie* della santa, sembra proseguire lungo una piega in linea anche con le novità rinascimentali del Mantegna padovano, ma nelle scene ragionevolmente realizzate in successione, Carpaccio sembra rendere più incisivo e puntuale il racconto adottando l'architettura in prospettiva come strumento essenziale per il riconoscimento delle diverse fasi del racconto, o meglio del dramma, di cui pare volere che l'osservatore non manchi di comprendere subito luogo e tempi di tutte le fasi cruciali, come l'arrivo degli ambasciatori, lo sconcerto del re di Bretagna, il ritorno degli



3 – VITTORE CARPACCIO, *Storie di sant'Orsola: Arrivo a Colonia*, Venezia, Gallerie dell'Accademia

ambasciatori in patria, il sogno premonitore della fanciulla e il tragico compimento del pellegrinaggio. Nell'*Arrivo degli ambasciatori* (fig. 1), in particolare, colpisce, rispetto alle prime scene, la raffinatezza della cultura architettonica del pittore, che sulla scia della bottega lombardesca, dà prova di un'insolita familiarità con la decorazione architettonica, che nelle forme e nei dettagli denuncia una perizia progettuale di

grande raffinatezza tecnica, basti osservare la cura nella scelta dei rivestimenti marmorei dei pilastri, dei sottarchi e dei pavimenti. Carpaccio sembra giovare delle proprietà riflettenti dei marmi colorati sotto la luce per dare enfasi espressiva anche ai diversi atteggiamenti della folla dei personaggi, dei quali modella i volti in maniera tale da variarne il più possibile gli stati d'animo, le emozioni e le espressioni che ne derivano.



4 – VITTORE CARPACCIO, *Storie di santo Stefano: Consacrazione di santo Stefano*, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, particolare



5 – VITTORE CARPACCIO, *Storie di santo Stefano: Predica di santo Stefano*, Parigi, Musée du Louvre, particolare

L'amore del pittore per il ruolo importante della decorazione architettonica all'interno delle sue opere non lo lascerà mai e giusto nel suo ultimo periodo ritorna forte e rigoglioso nel compimento del ciclo con le storie di San Giorgio degli Schiavoni e di Santo Stefano per la scuole loro intitolate⁹. In questo ciclo in particolare, forse per blandire i confratelli, dei quali alcuni dovevano essere tagliapietra e lapicidi, risalta un'accuratezza ancora maggiore nella definizione dei tipi architettonici e della decorazione all'inse-

gna del classicismo lombardesco più raffinato. La quinta urbana dell'*Ordinazione di Santo Stefano* di Berlino (fig. 4), con la loggia a due piani sormontata da una cupola dal profilo bizantino analogo a quelle di Santa Maria dei Miracoli e della cappella Corner in Santi Apostoli, la *Predica* di Parigi, con lo sviluppo di una Gerusalemme bianca di marmo con il grande arco trionfale al centro (fig. 5), come anche, infine, la *Disputa* di Milano, nella quale, attraverso la loggia aperta su colonne spiccano archetipi della



6 – VITTORE CARPACCIO, *Storie di santo Stefano: Disputa di santo Stefano*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare

memoria dell'antico come il monumento equestre e la piramide (fig. 6) –, palesano che la progettazione di un paesaggio all'antica fosse la qualità principale ammirata nel lavoro del pittore, nel senso che architettura e natura spiccavano per un'armonia che non trovava uguali nella pittura veneziana d'inizio Cinquecento. In confronto al ciclo di Orsola le storie di Santo Stefano possiedono un ritmo più accelerato nella sintesi degli avvenimenti narrati, resi certo in modo più stringente in senso religioso che nella melodrammatica e trasognata vicen-

da cavalleresca del pellegrinaggio di Orsola in terra santa, ma testimoniano ancora una volta come la brillantezza nell'invenzione dell'architettura sia la base della novità specifica della pittura di Carpaccio dai primi anni novanta in poi. Un successo clamoroso per l'artista, quindi, la decorazione delle scuole veneziane tra Quattro e Cinquecento, tanto da ritenere che quella sorta di stasi creativa imputatagli a più riprese in passato nel corso del secondo decennio del Cinquecento, non sia affatto dovuta a un segnare il passo, bensì a situazioni oggettive legate

alla vita politica del tempo. Come noto, il secondo decennio del Cinquecento si apre per Venezia con tutte le gravose conseguenze della sconfitta nella guerra con il papato e la Francia, cosicché ben si comprende il sostanziale blocco di quel tipo di commissioni, – i cicli narrativi composti da vari teleri –, per i quali era ragionevolmente necessario poterli programmare in tempi di pace e di equilibrio sociale al fine di una corretta previsione della spesa complessiva, certo molto ingente, e dei modi e tempi di realizzazione. Le scuole veneziane, che ripetevano al loro interno l'autoregolazione che la Serenissima applicava agli organi governativi, dovettero desistere negli anni dieci da commissioni così impegnative e costose, e questo almeno in parte fu la causa che impose a Vittore di dirsi disponibile per altri generi pittorici fino ad allora evitati per privilegiare quei cicli narrativi in cui la sapienza di regia e impaginazione gli aveva assicurato un successo così luminoso¹⁰. Quella presunta decadenza, quel cercare di adeguarsi ai tempi, per cui in passato lo si è ritenuto retrogrado, penso sia un fatto che debba essere interpretato alla luce dei nuovi incarichi che si trovò a ricevere in una fase storica diversa, nel corso della quale, tuttavia, valide occasioni non gli mancarono, a Venezia come in Istria, ma legate a scopi diversi. Non è un caso, infatti, che, giusto nel secondo decennio, si collochi temporalmente la quasi totalità delle pale d'altare e dei politici dipinti da Vittore, a dimostrazione dell'obbligo dell'artista di "riciclarsi", per dir così, in un genere che probabilmente non gli era particolarmente congeniale, ma che affronta con la maturità consumata di un professionista conscio del problema di ampliare il proprio repertorio, per il

quale il primo punto doveva essere l'individuazione dei modelli migliori per mantenere il prestigio raggiunto nella narrazione pittorica anche nell'ambito della pittura devozionale.

La pala con l'*Apoteosi di Orsola* (fig. 7), di cui oggi si accetta come autentica la data 1491 riportata nell'iscrizione, pare correttamente ancorata all'inizio degli anni novanta per la congruenza di stile con l'accentuato mantegnismo degli altri teleri del ciclo, qui manifesto non solo per la compatta imponente aperta sul paesaggio nordico del fondo, ma anche per la postura statuarica della santa, issata su un fantasioso piedistallo di foglie di palma a testimonianza del martirio subito, e per l'insolita apertura circolare della volta sul cielo con alcuni putti rivolti verso il basso. La fortezza alla sommità del colle a sinistra e le alture minori sulla destra, che tanto spazio lasciano al cielo soprastante, ricorrono nel *Battesimo di Cristo* di Cima in San Giovanni in Bragora (1495)¹¹, e un'altra netta ripresa di Cima dal dipinto carpaccesco la si trova nella trabeazione sui pilastri murari con il fregio in verde antico presente nella pala del duomo di Conegliano (1493)¹², tale da apparentare le due strutture architettoniche per il carattere massiccio delle murature. Ancora, la sequenza rovinistica di Cima nella pala della Madonna dell'Orto (1493-95)¹³ sembra perfezionare lo sfondamento della volta visibile nell'*Apoteosi di Orsola*, tanto da indurre a ritenere che tra i due pittori vi fosse un'indubbia conoscenza reciproca dei rispettivi percorsi professionali.

Ma è degno di nota che, molti anni dopo, nel 1507, quando Vittore si trova a dover compiere la pala di San Tommaso d'Aquino¹⁴, oggi alla Staatsgalerie di Stoccarda, privilegi



7 – VITTORE CARPACCIO,
Storie di sant'Orsola:
Apotheosi di sant'Orsola,
 Venezia, Gallerie
 dell'Accademia

ancora un'impostazione di schietto sapore fiammingo, e che nella successiva pala con la *Morte della Vergine* della Pinacoteca di Ferrara del 1508, ancora si attardi a un impianto iconografico mantegnesco per i chiari riferimenti al dipinto d'identico soggetto di Mantegna oggi al Prado. Si ha quindi la prova di una sorta di stallo del pittore di fronte al tema specifico della pala d'altare sulla fine del primo decennio, poi ampiamente superato con

l'importante commissione per la pala della cappella Sanudo in San Giobbe con la *Presentazione di Gesù al tempio*¹⁵ (fig. 8), dipinto che si sarebbe posto a diretto confronto con la celebre pala di Giovanni Bellini entrata in chiesa probabilmente alla metà degli anni ottanta, della quale riprende, per una sequenza coerente, il catino absidale a mosaico dorato che, come per la pala belliniana, suggeriva la presenza di una cappella reale an-



8 – VITTORE CARPACCIO,
Presentazione di Gesù al tempio,
Venezia, Gallerie dell'Accademia

nessa alla navata della chiesa. Da qui in poi Vittore dovette assumere quella sicurezza con la quale si trovò a svolgere gli incarichi successivi per dipinti pubblici devozionali che gli giunsero numerosi soprattutto dal 1514 in poi, a riprova di come sia stato errato vedere negli ultimi anni di attività dell'artista una sorta di progressiva decadenza. Semmai certi ritorni alla tradizione sembrano dovuti a circostanze legate alla committenza, com'è

chiaro, per esempio, nel caso del polittico di Santa Fosca, fatto eseguire nel 1514 solo per l'obbligo imposto ai suoi eredi molti anni prima dal testamento di Pietro Lippomano, rappresentato in abisso nel pannello con *San Rocco* dell'Accademia Carrara di Bergamo con un'edizione aldina in mano, a segno d'indubbia predilezione per la lettura di testi letterari classici e quindi del suo alto grado di cultura¹⁶.



9 – VITTORE CARPACCIO,
Martirio dei diecimila martiri,
 Venezia, Gallerie
 dell'Accademia

Tralasciando le altre opere che ricadono nella seconda metà del decennio, sempre nel 1514 Carpaccio sperimenta nella pala di San Vidal uno sfondo inusuale costituito da una teoria di archi sulla quale corre una ringhiera in ferro che rievoca quella di pari accuratezza presente nell'*Arrivo degli ambasciatori*, dimostrando come la raffinatezza dei risultati della fusione del metallo fosse in grado di esaltare il candore cristallino dei

marmi bianchi degli archi e delle colonne¹⁷. Il vasto cielo che si estende sull'orizzonte basso conferisce al dipinto l'ariosa atmosfera di una scena all'aperto nella natura, tanto da vedervi un tentativo più che valido, da parte dell'artista, di definire nuove chiavi interpretative del soggetto di una pala d'altare. E questa volontà innovativa si sviluppa ancor più nella successiva pala per Sant'Antonio di Castello (fig. 9), del 1515,



10 – VITTORE CARPACCIO,
Sacra Conversazione,
Capodistria, Duomo

nella quale viene rappresentato il *Martirio dei diecimila cristiani del monte Ararat*, oggi alle Gallerie dell'Accademia¹⁸. Osservando il contesto decisamente favolistico in cui è rappresentata la vicenda, si rimane colpiti per come il paesaggio sia reso a tinte fosche non solo per lo svettante e cupo verticalismo delle quinte arboree ai lati, ma anche per le figure dei soldati nudi sottoposti a torture di ogni tipo che si dimenano in direzioni

contrastanti. L'alta tensione drammatica di stampo düreriano lascia tuttavia intravedere il gusto del pittore per la ricerca formale sul nudo virile in termini essenzialmente connessi a uno studio approfondito dei corpi ripresi nelle posizioni più varie, a riprova della sua abilità in un genere che, al tempo, connotava le capacità più apprezzate di artisti aggiornati ai nuovi canoni della pittura "moderna" ispirata all'antico, di cui a Vene-

zia, giusto sullo studio del nudo, Giorgione aveva da poco dato prova esemplare sulla facciata del Fondaco dei Tedeschi. Con l'assenza di una prospettiva centrale unificata, l'impressione che se ne deriva è che il pittore volesse adattare forzatamente la sintassi sperimentata nei cicli narrativi all'interno di una pala centinata, presentando quindi il dipinto come interpretazione originale del tema secondo la sua sensibilità pittorica più personale, tanto da vedervi una sorta di rivendicazione polemica del proprio valore rispetto al progressivo affermarsi di una modernità alla quale Vittore non voleva e non doveva affatto sentirsi costretto ad aderire, sicuro di andare ancora incontro al gusto artistico di gran parte della committenza: basti ricordare, tra l'altro, lo stesso smarrimento che di lì a poco avrebbe provocato ai Francescani dei Frari la consegna dell'*Assunta* di Tiziano, per i quali, in un primo tempo, non fu facile apprezzare la dirompenza innovativa dell'opera¹⁹. La fiducia dell'artista nella propria capacità di gestione d'incarichi significativi si rivela nella commissione subito successiva per la pala del duomo di Capodistria, del 1516 (fig. 10), nella quale, grazie anche a un'infilata di colonne poste di fronte al dipinto, poi eliminate nel restauro settecentesco della chiesa²⁰, era esaltato l'effetto prospettico dell'ampia aula aperta all'esterno da grandi arcate su pilastri con il trono della Vergine al centro, che replica l'effetto piramidale della pala belliniana di San Giobbe, e davanti al quale figura l'angelo musicante seduto al centro con le gambe incrociate, visibile già nella *Presentazione* di San Giobbe. Diversamente da quanto ritenuto fino a tempi recenti, tali riprese non significano un regresso ideativo, bensì il contrario,

ossia la riproposta di soluzioni personali che, evidentemente molto apprezzate dal pubblico, Vittore sceglie di ripetere forse su suggerimento della stessa committenza, come una sorta di copia autografa, cifra di riconoscimento di un marchio di alta qualità. Rispetto alla *Presentazione* di San Giobbe, a Capodistria Carpaccio aumenta l'effetto costruttivo della luce innalzando la scalea del trono della Vergine, tanto da metterne in risalto la tridimensionalità lapidea dosando la luce proveniente dalle arcate sulla destra a contrasto con le ombre che calano di conseguenza a sinistra. Anche le figure seguono la stessa logica compositiva, come si vede nel San Sebastiano nudo e luminoso a contrasto con il San Rocco, la cui gravità è accentuata dai più marcati tratti virili. La palese derivazione del San Girolamo ancora dalla pala belliniana di San Zaccaria, testimonia un intento preciso, vale a dire il compimento di un dipinto con una struttura basata sui risultati formali migliori e più celebri della contemporanea pittura veneziana, potendosi quindi parlare a buon diritto di ampio e riconosciuto successo professionale di Carpaccio anche nell'ultima parte della sua attività.

Che la soluzione del trono rialzato fosse stata un risultato positivo lo dimostra il fatto che il pittore la ripropose in due sacre conversazioni successive, la pala di Pirano (1518), oggi al Museo Antoniano²¹ e quella perduta già in san Giovanni Evangelista a Brescia, per la quale, fortunatamente, ci resta lo splendido disegno (Dresda, Kupferstich-Kabinett) con il modelletto²² (fig. 11), nel quale si ha la dimostrazione di come il dosaggio della luce fosse la preoccupazione primaria dell'artista, che, con l'uso di un pastoso tratteggio fortemente variato, ora



11 – VITTORE CARPACCIO, *Sacra Conversazione*,
Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

più leggero, ora più intenso a significare la sottigliezza e la gravità delle strutture architettoniche, delle figure e delle trasparenze ariose delle foglie degli alberi, delle vesti e delle capigliature, progetta il dipinto con

l'insolito oggetto triangolare dei gradoni del trono della Vergine, atto evidentemente a confortare una convincente resa prospettica per piani paralleli estesi alla lontananza del paesaggio retrostante.

Bibliografia citata

- BELLIENI Andrea, *Polittico di Santa Fosca*, in *Carpaccio. Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, Venezia, Marsilio 2015, pp. 138-139.
- BOREAN Linda, *Scuola di Sant'Orsola, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Scuola di Santo Stefano*, in MASON Stefania, *Carpaccio. I grandi cicli pittorici*, Ginevra-Milano, Skira, 2000, pp. 34-37, 110-113, 196-199.
- DOSSI Maria Cristina, *Battesimo di Cristo*, in *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra a cura di G.C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 112-116.
- FOSSALUZZA Giorgio, *Vittore Carpaccio: le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore. Il problema della bottega*, in Id., *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore*, Zero Branco, Edizioni Stilus-Grafica 6, 2012, pp. 129-239.
- FINOCCHI GHERSI LORENZO, *Carpaccio, Tintoretto and the Lippomano Family*, "The Burlington Magazine", 141, 1999, pp. 455-461.
- FINOCCHI GHERSI LORENZO, *Il rinascimento veneziano di Giovanni Bellini*, Venezia, Marsilio, 2003.
- FORTINI BROWN Patrizia, *La pittura nell'età di Carpaccio*, Venezia, Albrizzi Editore, 1992.
- GENTILI Augusto, *Documenti e contesti dell'ultimo Carpaccio*, "Arte- Documento", nn.17-19, 2003, pp. 264-267.
- GENTILI Augusto, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, Venezia, Marsilio, 2006.
- GENTILI Augusto, *L'ultimo Carpaccio (e anche il penultimo)*, in *Carpaccio. Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, Venezia, Marsilio 2015, pp. 59-105.
- HUMFREY Peter, *Carpaccio*, Firenze, Cantini Editore, 1991.
- JOANNIDES Paul, *Titian to 1518*, New Haven and London, Yale University Press, 2001.
- MASON Stefania, *Carpaccio pittore di "istorie"*, in EAD., *Carpaccio. I grandi cicli pittorici*, Ginevra-Milano, Skira, 2000, pp.11-19.
- MASON Stefania, *Ai confini dell'impero: dipinti veneziani d'oltresponda*, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, catalogo della mostra a cura di F. Castellani e P. Casadio, Milano, Electa, 2005, pp. 47-54.
- MAZZA Marta, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giovanni Battista, Nicola, Caterina, Apollonia, Francesco e Pietro*, in *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra a cura di G.C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 111-112.
- PASIAN Alessio, *Madonna con il Bambino e i santi Girolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario e Teodoro?*, in *Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal medioevo all'Ottocento*, a cura di G. Pavanello e M. Walcher, Università degli studi di Trieste, Edizioni della Laguna, 2001 n. 13, pp. 41-43.
- PEROCCO Guido, *Carpaccio*, Milano, Rizzoli Editore, 1967.
- PREGNOLATO Monica, *Madonna in trono col Bambino e i santi Ambrogio, Pietro apostolo, Francesco, Antonio, Chiara e Giorgio*, in *Carpaccio. Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, Venezia, Marsilio 2015, pp. 142-143.
- ROSSI Sandra, *Crocifissione e apoteosi dei diecimila martiri del monte Ararat*, in *Carpaccio. Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, Venezia, Marsilio 2015, p. 141.
- SPADAVECCHIA Fiorella, *San Giovanni Battista tra i santi Pietro, Marco, Girolamo e Paolo*, in *Cima da*

Conegliano. *Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra a cura di G.C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 116-118.

ZAMPETTI Pietro, *Introduzione*, in *Carpaccio*, catalogo della mostra a cura di P. Zampetti, Edizioni Alfieri, Venezia 1963, pp. XXI-XL.

Note

- ¹ *Carpaccio. Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria*, catalogo della mostra a cura di G. Romanelli, Venezia, Marsilio 2015. Per una valida discussione storico-critica mirata a un'obiettiva rivalutazione dell'ultimo periodo di attività di Carpaccio e per la bibliografia precedente si rimanda a GENTILI Augusto, *L'ultimo Carpaccio (e anche il penultimo)*, ivi, pp. 59-105. Per un'ampia esegesi bibliografica sull'ultima attività di Carpaccio, si rimanda a FOSSALUZZA Giorgio, *Vittore Carpaccio: le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore. Il problema della bottega*, in Id., *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore*, Zero Branco, Edizioni Stilus-Grafica 6, 2012, pp. 129-239.
- ² Sul ciclo della Scuola di Sant'Orsola vedi MASON Stefania, *Carpaccio pittore di "istorie"*, in EAD., *Carpaccio. I grandi cicli pittorici*, Ginevra-Milano, Skira, 2000, pp.11-19. Vedi anche BOREAN Linda, *Scuola di Sant'Orsola*, ivi, pp. 34-37.
- ³ Per tali dipinti si rimanda alle schede relative contenute in HUMFREY Peter, *Carpaccio*, Firenze, Cantini Editore, 1991, pp. 14-24.
- ⁴ Documento citato in PEROCCO Guido, *Carpaccio*, Milano, Rizzoli Editore, 1967, p. 83.
- ⁵ Di diverso avviso è Peter Humfrey, *Carpaccio* cit., p. 7, secondo il quale "è possibile che Carpaccio abbia esordito come assistente di Gentile per la decorazione nel palazzo Ducale", ma questa ipotesi pare contraddetta dal pagamento (vedi nota precedente) che certifica l'entrata effettiva del pittore nel cantiere di palazzo Ducale solo nel 1501.
- ⁶ ZAMPETTI Pietro, *Introduzione*, in *Carpaccio*, catalogo della mostra a cura di P. Zampetti, Edizioni Alfieri, Venezia 1963, pp. XXXV-XXXVI.
- ⁷ Sulle relazioni tra architettura e pittura a Venezia nell'ultimo quarto del Quattrocento, si rimanda a chi scrive: FINOCCHI GHERSI Lorenzo, *Il rinascimento veneziano di Giovanni Bellini*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 19-78.
- ⁸ Cit. in PEROCCO Guido, *Carpaccio* cit., p. 84.
- ⁹ BOREAN Linda, *Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Scuola di Santo Stefano*, in MASON Stefania, *Carpaccio* cit., pp. 110-113, 196-199.
- ¹⁰ Sul contesto politico e sociale della Venezia tra Quattro e Cinquecento vedi FORTINI BROWN Patrizia, *La pittura nell'età di Carpaccio*, Venezia, Albrizzi Editore, 1992, pp. 11-41.
- ¹¹ DOSSI Maria Cristina, *Battesimo di Cristo*, in *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra a cura di G.C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 112-116.
- ¹² MAZZA Marta, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giovanni Battista, Nicola, Caterina, Apollonia, Francesco e Pietro*, in *Cima da Conegliano* cit., pp. 111-112.

- ¹³ SPADAVECCHIA Fiorella, *San Giovanni Battista tra i santi Pietro, Marco, Girolamo e Paolo*, in *Cima da Conegliano* cit., pp. 116-118.
- ¹⁴ HUMFREY Peter, *Carpaccio* cit., pp. 102-103.
- ¹⁵ GENTILI Augusto, *Documenti e contesti dell'ultimo Carpaccio*, "Arte- Documento", nn. 17-19, 2003, pp. 264-267.
- ¹⁶ FINOCCHI GHERSI Lorenzo, *Carpaccio, Tintoretto and the Lippomano Family*, "The Burlington Magazine", 141, 1999, pp. 455-461; GENTILI Augusto, *L'ultimo Carpaccio* cit., pp. 88-91; BELLINI Andrea, *Polittico di Santa Fosca*, in *Carpaccio. Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria* cit., pp. 138-139.
- ¹⁷ HUMFREY Peter, *Carpaccio* cit., p. 124.
- ¹⁸ GENTILI Augusto, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 91-100; ROSSI Sandra, *Crocifissione e apoteosi dei diecimila martiri del monte Ararat*, in *Carpaccio. Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria* cit., p. 141.
- ¹⁹ JOANNIDES Paul, *Titian to 1518*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, p. 288.
- ²⁰ PASIAN Alessio, *Madonna con il Bambino e i santi Girolamo, Giuseppe, Rocco, Sebastiano, Nazario e Teodoro?*, in *Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal medioevo all'Ottocento*, a cura di G. Pavanello e M. Walcher, Università degli studi di Trieste, Edizioni della Laguna, 2001 n. 13, pp. 41-43; MASON Stefania, *Ai confini dell'impero: dipinti veneziani d'oltresponda*, in *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, catalogo della mostra a cura di F. Castellani e P. Casadio, Milano, Electa, 2005, pp. 50-52.
- ²¹ PREGNOLATO Monica, *Madonna in trono col Bambino e i santi Ambrogio, Pietro apostolo, Francesco, Antonio, Chiara e Giorgio*, in *Carpaccio. Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria* cit., pp. 142-143.
- ²² FOSSALUZZA Giorgio, *Vittore Carpaccio* cit., pp. 141, 144.

The author discusses the reasons why late Carpaccio has often been considered unable to gain the same success reserved to his contemporaries as Giorgione, Sebastiano del Piombo or the young Titian at the beginning of XVI Century, concluding that this was mainly due to Carpaccio's traditional patrons. They clearly preferred works of art connected to late XV Century Venetian pictorial tradition, probably also because of the difficult and dangerous situation of the Republic from the economic and political point of view, but this doesn't mean that he wasn't sincerely appreciated, as can testify even his last works.

lorenzo.ghersi@iulm.it